

(fotografía) MEDIO: documento > ciberespacio

Laura Gonzalez Flores

Central a la epistemología moderna, la visualidad occidental opera como un territorio expandido de comunicación social basado en valores como la racionalidad, la exactitud y la mimesis. De ahí la importancia que ha tenido desde mediados del siglo XIX la fotografía, eje fundamental de la reproducción técnica.

La autoridad de la fotografía como medio documental se ha hecho derivar de su carácter mecánico e indicial. Más difícil ha sido su entrada al mundo de las artes: no sólo su carácter técnico y automático —que parece negar la creatividad autoral—, sino la cercanía de sus imágenes con la apariencia de la realidad, han complicado su plena aceptación como propuesta estética. En cualquier caso, la teoría de las artes y los medios del siglo XX confirman algo que subyace a todo uso de la fotografía: que ésta, ante todo, es sólo una *apariciencia* de lo real, una imagen-fantasma que sencillamente señala cosas que están ausentes.

Más importante que la fotografía —una técnica— es *lo fotográfico*: un código imaginario que, con toda la carga de racionalidad, exactitud y mimesis de la visualidad occidental, nos traslada al territorio social de la interlocución subjetiva. Ahí, la fotografía trasciende su acepción de procedimiento técnico para asumir plenamente su carácter de enlace o vínculo, en definitiva, de *medio*.

Pero, ¿qué es un medio? En los albores del siglo XXI nos vemos tentados a recurrir a lo tecnológico para contestar la pregunta; seguramente, a echar mano de teorías recientes de la información o el simulacro. Mi respuesta, sin embargo, es más esencial: se refiere a la definición de medio como “un entorno en el que algo se desenvuelve”. En los animales, hablaríamos, por ejemplo, del medio acuático o el terrestre. Si nos referimos a seres humanos, deberemos en cambio atender a cuestiones más complejas que el hábitat natural; el hombre se distingue de otros animales por transformar —o culturizar— su entorno. E implícita en la noción de cultura está la tecnología: de la herramienta más sencilla (un palo como arma) a la más sofisticada (la nanotecnología, la ingeniería genética), el hombre transforma la naturaleza en un espacio significativo gracias a la instrumentación tecnológica.

Entendido así, un medio es un territorio de instauración de significados que se articulan de modos diferentes para que el hombre pueda habitar el mundo y hacerlo suyo. A principios del siglo XXI, es natural que el animal humano, ser eminentemente social, busque en, y a través de la tecnología, el espacio habitable de la cultura.

Los argumentos anteriores resultan importantes en primer lugar porque pretenden restarle validez a la oposición tradicional entre naturaleza y cultura: para un animal social como el hombre, que depende de las interfases comunicativas para sobrevivir en su entorno, lo mediático y lo tecnológico pueden entenderse como factores esenciales a su “naturaleza” humana-cultural. La tecnología no está *fuera* del hombre, sino dentro de él: es parte de la respuesta adaptativa que tiene, en tanto animal, a un entorno dado. En segundo lugar, mi argumentación busca subrayar el hecho de que cualquier interfase tecnológica, desde la más sencilla a la más compleja, comporta el mismo tipo de intención: la intervención del entorno hostil por parte del hombre para habituarse o aclimatarse a él.

Si regresamos a la fotografía y la interpretamos como medio, resultará evidente que *lo fotográfico* no es sino un modo característico de representar e imaginar el mundo desde las premisas de una modernidad industrial. Es una imagen técnica del mundo pero, también, constituye una manera tecnológica de adaptarse, vivir y apropiarse del mundo. La natural a la época de alta tecnología en que vivimos.

Los artistas que componen esta muestra parten de la anterior comprensión mediática de la fotografía, de suyo paradójica: sin negar u ocultar la esencia técnica e indicial de la imagen fotográfica, asienta de su capacidad documental, abordan el carácter mediático de la foto, subrayando la importancia de *lo fotográfico* como moneda de cambio de las representaciones de la alta era industrial. Al mismo tiempo miméticas y ambiguas, sus obras desarrollan distintas hipótesis en torno al componente mediático e imaginario de nuestra aclimatación contemporánea al mundo material.

En sus fotos de cirugías, Mariana Gruener utiliza la técnica fotografía dentro de su más pura acepción documental, aunque incide, al mismo tiempo, en la tradición estética de la visualidad occidental: como en *La lección de anatomía del doctor Tulp*, de Rembrandt, el eje de la imagen es el cuerpo abierto. Del “ver para creer” de la escolástica al “ver para conocer” de la edad Moderna, la visión se desplaza del ámbito de la fe al territorio del conocimiento. Mientras que en el óleo de Rembrandt la sutil belleza de la composición lumínica encubre nuestra curiosidad morbosa, en las fotos de Gruener la precisión y el detalle la descubren y subrayan. Desprotegidos ante nuestra inevitable vocación científica —por no decir nuestra pulsión escopofílica, pasión a través de la mirada—, nos entregamos al hecho de ver el cuerpo abierto gracias a la doble mediación tecnológica de la medicina y la fotografía. A diferencia de la imagen de Rembrandt, claramente construida, las fotografías de Gruener nos remiten al hecho de que ese cuerpo — un cuerpo- es real y puede ser el nuestro. El detalle no permite aludir al cuerpo como entidad abstracta, sino como *un* cuerpo concreto que puede distinguirse de otros por sus rasgos específicos. Oculto tras el morboso figoneo del cuerpo, yace

la inevitable capacidad de la fotografía de convertir la función epistemológica de la imagen en una declaración de intenciones estética y artística.

El ámbito de lo estético es el entorno en el que se desarrolla el trabajo de Alex Dorfsman: medio asociado con el arte, lo estético también se vincula con la pintura en el mundo tradicional de los museos. Dorfsman elabora un discurso en torno a la esencia de lo pictórico haciendo uso de la altísima capacidad referencial de la fotografía. De modo paradójico, comprendemos mejor la naturaleza plástica de la pintura mediante la mediación mimética que de ella hace la fotografía. Sin embargo, el discurso de Dorfsman no termina en la mostración descriptiva o pedagógica: hiladas en secuencia en base a la afinidad formal, sus fotografías de detalles de cuadros de paisaje se transforman en un discurso narrativo en torno al paisaje como género pictórico. Irónico desplazamiento, el que hace Dorfsman, al convertir un detalle insignificante del fondo de un cuadro en el tema principal de su imagen. Su intención es doble: en primer lugar, vuelve relativa la clasificación de las imágenes artísticas según géneros temáticos o iconográficos. Un sutil re-encuadre no sólo cambia el sentido, sino el género pictórico del cuadro en cuestión. En segundo lugar, subraya la constructibilidad del valor artístico por parte de la narración museística (en este caso, la de una de las salas de pintura europea del Metropolitan de Nueva York): más que una cualidad inherente a la obra, la artísticidad es un argumento construido. Por último, podríamos intuir, en esta obra de Dorfsman, lo que ya André Malraux señaló lúcidamente en su texto *El museo imaginario*: que gracias a la fotografía (y en este caso, además, al multimedia), todas las obras de arte de los museos, las famosas tanto como las menos conocidas, podrían mostrarse en igualdad de circunstancias, reproducidas en el espacio virtual de los medios.

En las imágenes de su serie *Tres*, Fernando Montiel Klint construye cuadros alegóricos en que la reproductibilidad fotográfica juega un importante papel. Utilizando los recursos de manipulación de la imagen propios de los programas de fotografía digital, Montiel realiza fotomontajes con tres retratos de sí mismo, en distintas posiciones o actitudes, en una clara alusión a la triple manifestación del *yo*, el *ello* y el *superyó* freudianos. Por vía imaginaria y gracias a las herramientas tecnológicas contemporáneas, el artista proyecta su psique en su obra, en una clara actitud de desahogo emocional. O, mejor aún, visceral: porque gracias a la exactitud y verosimilitud de la tecnología fotográfica, la cualidad de la imagen trasciende la cualidad metafórica de la representación para acceder a la metonimia de la presentación corporal. Alegorías de la vida contemporánea de las grandes urbes, teñidas con el tinte artificial de los medios masivos, las fotos de Montiel parecen concentrarse en los desechos corporales y materiales: rastros indiciales que dibujan el paisaje físico-psíquico del entorno contemporáneo, mitad real, mitad imaginario. También en el arte de hoy en día, como en el del Barroco, lo escatológico es un camino hacia aquello que está más allá de la materialidad. El desecho —la basura—, como vía de salvación.

La obra *Bareback*, de Omar Gámez, utiliza la retórica fotográfica del retrato, eje de la representación identitaria personal, familiar y social, así como diversos modos de comunicación virtuales y anónimos mediante los cuales se ponen en contacto, a través de internet, personas que buscan tener sexo sin protección. Gámez cita una práctica existente, que funciona en la realidad cotidiana, pero que transportada al mundo del arte adquiere una connotación diferente. Tanto la palabra como la imagen dejan de servir para identificar y describir al sujeto —uno mismo o el otro— para mostrar, justamente, la imposibilidad de objetividad implícita en todo retrato. Ante los textos expuestos por Gámez buscamos *leer* los secretos de la identidad del otro en su escritura virtual; ante sus retratos fotográficos pretendemos *ver*, en la mostración descriptiva de los sujetos retratados, aquello que los caracteriza como individuos *bareback*. Claramente, nuestras expectativas son imposibles de cumplir: la imagen construida por la narración textual no se corresponde con la de la fotografía. Las pulsiones o pasiones del texto no se traducen en señas visuales en la imagen. Ante las imágenes de Gámez, nos declaramos vencidos, pues realmente no podemos conocer la *verdad* de la situación expuesta. Esa es la ironía de nuestros hábitos epistemológicos centrados en lo visual: una cosa es ser o verse *real*, y otra, ser *verdadero*.

Ricardo Cuevas lleva su trabajo más allá de la fotografía, hacia el ámbito de lo conceptual. Sus obras se centran en procesos de trabajo que apuntan hacia *lo fotográfico* más que hacia la fotografía: en ese sentido, pueden considerarse textos más que obras materiales. Cuevas propone incógnitas al espectador que se despejan al aplicar en la ecuación alguna característica esencial al proceso fotográfico: la captura de la luz, el ennegrecimiento de la imagen latente, la aparición epifánica del revelado, la configuración matemática del código digital. Labor de decodificación y comprensión del medio fotográfico desde diversos puntos de vista, el de Cuevas es un trabajo extremadamente sutil. Y lo es porque, de entrada, no se *ve* el significado de la obra. En la obra de Cuevas es inútil buscar el sentido en la imagen, ya que éste se ha desplazado al nivel textual. La imagen es sólo una herramienta de la que Cuevas se vale para abordar el tema de *la fotografía* como medio. Su trabajo constata que más allá de los usos convencionales de la foto, yace el poder imaginario y representativo de *lo fotográfico*. Del documento al ciberespacio, el medio fotográfico continúa constituyendo hoy un poderoso recurso de apropiación y habitación del mundo.